



# Judas a-t-il sa place dans la composition iconographique de la 'communion des apôtres'?

Goran Sekulovski

## ► To cite this version:

Goran Sekulovski. Judas a-t-il sa place dans la composition iconographique de la 'communion des apôtres'?. André Lossky, Manlio Sodi. Rites de communion. Conférences Saint-Serge LVe Semaine d'Études Liturgiques, Libreria Editrice Vaticana, p. 211-226, 2010, Monumenta Studia Instrumenta Liturgica, 59. halshs-00560413

**HAL Id: halshs-00560413**

**<https://shs.hal.science/halshs-00560413>**

Submitted on 2 Sep 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **JUDAS A-T-IL SA PLACE DANS LA COMPOSITION ICONOGRAPHIQUE DE LA COMMUNION DES APÔTRES?**

GORAN SEKULOVSKI

### **1. Introduction : Eucharistie et iconographie**

Dans son développement doctrinal, l'Orient chrétien n'a pas connu de discussions sur le fondement de l'Eucharistie aussi longues et aussi ferventes que l'Occident. Le réalisme eucharistique, dont les Pères grecs s'étaient faits les interprètes, n'a jamais été sérieusement mis en question et le dogme lui-même ne nécessita pas de formules précises, comparables à celles du Concile de Trente (XVI<sup>e</sup> s.). Il n'empêche qu'à plusieurs reprises, au cours du Moyen Âge byzantin, des tendances différentes concernant la nature de l'Eucharistie se sont manifestées. Ces tendances reflétaient elles-mêmes des courants de pensées qui ont une place importante dans la théologie des dogmes de l'Eglise orthodoxe. Au cours du XII<sup>e</sup> siècle, certaines questions relatives à l'Eucharistie, à la nature du sacrifice et au problème de l'incorruptibilité du Corps du Christ, furent débattues et ont été l'objet de décisions conciliaires. Ces épisodes et surtout leur rapport avec l'art sacré, mériteraient une plus grande attention des liturgistes.

Si on veut vraiment établir une correspondance entre l'Eucharistie et l'iconographie, la première doit, comme la seconde, être considérée comme un ensemble cohérent. Saint Nicolas Cabasilas, dans son *Explication de la divine liturgie*, nous permet de comprendre cet ensemble lorsqu'il parle des deux manières d'être sanctifié par tout ce qui est accompli dans les « divins mystères ». La première consiste en prières, psalmodies et lectures, et « il y a encore une autre manière pour nous d'être sanctifiés [...] nous voyons la représentation du Christ, des œuvres qu'il a accomplies et des souffrances qu'il a endurées pour nous ».<sup>1</sup> À travers l'ensemble de la liturgie, c'est toute « l'économie de l'œuvre rédemptrice » qui est mise sous les yeux des fidèles : « c'est ainsi que les spectateurs de ces rites ont la possibilité d'avoir devant les yeux toutes ces divines choses ».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Nicolas CABASILAS, *Explication de la Divine Liturgie*, introd. et trad. S. Salaville, Cerf, Paris, 1943 (SC 4), p. 67-68.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 68. Un peu plus loin Cabasilas remarque aussi que « la mystagogie toute entière est comme une représentation unique d'un seul corps, qui est l'œuvre du Sauveur ».

Bien que Cabasilas ne parle pas ici explicitement d'images,<sup>3</sup> l'insistance avec laquelle il parle de vision des réalités divines lors de l'Eucharistie nous autorise à appliquer le même fonctionnement à la vision des icônes et des fresques dans les églises. La conclusion paraît donc s'imposer que l'iconographie des églises non seulement avait un lien étroit avec la liturgie, mais redoublait le déroulement du rite en agissant de la même manière et pour obtenir le même effet dans l'esprit du fidèle.

Le moment central de la célébration liturgique est le mystère de l'Eucharistie qui se déroule dans le sanctuaire, en relation étroite avec l'autel. Le sanctuaire représente ainsi l'aboutissement de la liturgie et en même temps il est le lieu où la finalité de l'iconographie se réalise. Il est donc tout à fait normal que le lien entre Eucharistie et iconographie y soit particulièrement étroit, en raison à la fois de la proximité « physique » entre image et rite, et de la signification du mystère en question. C'est donc dans cette partie de l'Eglise que les modifications ou les variantes dans les représentations ont le moins de chance d'être faites « par hasard » et doivent être liées de manière très précise à des variations du rite et de sa signification. L'évolution de l'iconographie suit celle de la liturgie et l'importance de l'Eucharistie pour le décor de l'abside apparaît de manière évidente. C'est pourquoi nous avons choisi la composition iconographique de la *Communion des Apôtres*<sup>4</sup> qui, à partir du XI<sup>e</sup> siècle, est représentée presque régulièrement derrière et au-dessus de l'autel, sur le mur de l'abside centrale du sanctuaire.<sup>5</sup> Un survol historique de son développement nous aidera à mieux comprendre une innovation néfaste, l'introduction de Judas parmi les apôtres qui communient.

## **2. Composition iconographique de la *Communion des Apôtres***

Avec l'essor de la liturgie à partir du X<sup>e</sup> siècle dans la tradition culturelle et sociale à Byzance, dont témoignent les réformes liturgiques, la vie de l'Eglise est centrée sur le

---

<sup>3</sup> Dans cette œuvre de Cabasilas, le mot εἰκών est utilisé soit pour désigner la liturgie comme « image de l'œuvre rédemptrice du Sauveur » (ch. XVI), soit il est utilisé pour opposer la réalité du sacrifice du Christ à l'image de ce sacrifice, ce qui signifie que le sacrifice eucharistique n'est pas une image, mais une réalité (ch. XXVII).

<sup>4</sup> Voir Christopher WALTER, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Variorum Publications, Londres, 1982, p. 184-198 ; A. COUTLER et J.-M. SPIESER, *Byzance médiévale, 700-1204*, Paris, 1996, p. 257-258 ; Hans-Joachim SCHULZ, *Die byzantinische Liturgie*, Trèves, 1980.

<sup>5</sup> Saint Basile le Grand et saint Jean Chrysostome (la composition *Les Pères de l'Eglise*) peuvent s'y trouver aussi, tenant des rouleaux avec des inscriptions liturgiques, ce qui représente leur participation au mystère déroulé dans l'abside. Voir Christopher WALTER, « La place des évêques dans le décor des absides byzantines », *Revue de l'art*, 24 (1974), p. 81-89 ; Gordana BABIĆ, « Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII<sup>e</sup> siècle », *Frühmittelalterliche Studien*, 2 (1968), p. 368-386.

problème de la présence réelle du Christ dans les espèces consacrées, ce qui fait de l'abside le lieu de l'accomplissement de l'Eucharistie.

Il faut distinguer deux interprétations de la liturgie : la représentation historique de la Cène et la représentation intemporelle de la liturgie céleste dans la *Communion des Apôtres*. Ce n'est évidemment pas la Cène historique qui est représentée dans la Communion des Apôtres, mais la liturgie éternellement célébrée par le Christ lui-même. On pourrait dire que la Cène est une *ιστορία*, dont la Communion des Apôtres est rapprochée en tant que *θεωρία*, puisqu'elle interprète la première dans un sens liturgique. Il n'y a aucune preuve directe de son utilisation dans la décoration pré-iconoclaste des églises.<sup>6</sup> Cependant, elle figure déjà au VI<sup>e</sup> siècle dans la célèbre miniature de l'Evangélaire de Rossano<sup>7</sup> et celle de l'Evangélaire syriaque du moine Rabbula,<sup>8</sup> et sur deux patènes du règne de Justin II (565-578), conservées l'une au Musée Archéologique d'Istanbul (Stûma<sup>9</sup>) et l'autre à Dumbarton Oaks (Riha<sup>10</sup>).

Dans l'Evangélaire de Rossano nous trouvons deux scènes : le Christ distribue le pain aux apôtres et ensuite leur partage le vin. Dans la première scène, le Sauveur présente un morceau de pain à un apôtre profondément incliné et qui lui baise dévotement la main. Dans la distribution du vin eucharistique, le saint apôtre Pierre, profondément incliné, boit dans un calice que le Christ lui présente. Un deuxième apôtre va le suivre et le troisième a déjà les mains couvertes. Ces deux scènes diffèrent à peine l'une de l'autre.<sup>11</sup>

Dans l'Evangélaire syriaque du moine Rabbula, conservé à Florence (la Laurentienne), la scène est ramenée à un seul tableau et traitée de façon plus naturaliste. Les apôtres forment un groupe compact et sont au nombre de onze, et le Christ nimbé s'apprête à leur distribuer le pain.

Dans ces deux miniatures la simplicité est très remarquable : on n'y voit point d'autel, ce qui montre que la composition est encore historique.

---

<sup>6</sup> Voir H. LECLERCQ, notice « KOINΩNIA » dans *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, éd. F. CABROL et H. LECLERCQ, t. VIII, Paris, 1928, p. 805-814.

<sup>7</sup> A. MUÑOZ, *Il codice purpureo di Rossano*, Rome, 1907, p. 4 (f. 3v-4).

<sup>8</sup> C. CECHELLI, G. FURLANI et M. SALMI, *The Rabbula Gospels*, Olten-Lausanne, 1959, p. 65 (f. 11v).

<sup>9</sup> E. CRUIKSHANK DODD, *Byzantine Silver Stamps*, Dumbarton Oaks Studies, N° 7, Washington, 1961, p. 108.

<sup>10</sup> E. CRUIKSHANK DODD, *Ibid.*, p. 12-15 ; M. C. ROSS, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, I, Washington, 1962, p. 12-15, (pl. XI-XIII).

<sup>11</sup> Au-dessous de la communion du corps sont figurés : David, Moïse, David, Isaïe ; au-dessous de la communion du précieux sang : Moïse, David, David, Salomon.

Il n'en est plus de même sur un monument contemporain, la patène de Stûma.<sup>12</sup> Cette patène fait partie aujourd'hui du Musée d'Istanbul et le Christ est ici représenté deux fois derrière un autel très élevé et recouvert d'une nappe. Il se penche pour offrir les saintes espèces aux apôtres divisés en deux groupes.

A gauche, le Christ présente la coupe et la porte des deux mains aux lèvres d'un apôtre que son type iconographique permet d'identifier avec saint Paul. Il ne s'agit plus ici d'une représentation historique, comme sur les deux miniatures. L'apôtre Paul s'approche les mains voilées et les autres apôtres sont groupés derrière, comme dans le premier épisode.

Une autre patène<sup>13</sup> a été trouvée avec un calice au bourg de Riha, à 60 km au sud-est d'Antioche, en 1911. Ici, derrière l'autel, le Christ est représenté deux fois, accomplissant les fonctions sacerdotales, entouré de deux groupes de six apôtres qui se pressent vers lui. A droite, un apôtre profondément incliné, reçoit le pain consacré dans la paume de la main droite soutenue par sa main gauche, suivant le rite très ancien utilisé dans l'Eglise grecque. A gauche, un autre apôtre, probablement Paul, les mains couvertes sous un large voile, approche ses lèvres du calice avec une expression de respect.

La représentation de la *Communion des Apôtres* est utilisée ensuite au IX<sup>e</sup> siècle dans les psautiers, illustrant les Psaumes 109 (110), 4 «Tu es prêtre à jamais, selon l'ordre de Melchisédech » et 33, 9 (34, 8) « Goûtez et voyez comme le Seigneur est bon ». Ainsi au IX<sup>e</sup> siècle dans le Psautier Chloudoff<sup>14</sup> nous voyons les apôtres groupés autour de la sainte Table où l'autel est représenté. Nous ne pouvons pas identifier l'apôtre qui est premier à droite et qui tient le calice parce que le visage est presque entièrement effacé. Notons tout de même que les historiens de l'art byzantin, N. Malitsky<sup>15</sup> et P. Miljkovic-Peppek,<sup>16</sup> considéraient que dans cette miniature il s'agit bel et bien de Judas (affaire à suivre).

---

<sup>12</sup> Sur les patènes de Stûma et Riha voir J. L. SCHRADER, « Antique and Early Christian Sources for the Riha and Stuma Patens », *Gesta*, Vol. 18, N° 1, Papers Related to Objects in the Exhibition « Age of Spirituality », The Metropolitan Museum of Art (November 1977-February 1978), 1979, p. 147-156.

<sup>13</sup> Cette patène date de 565-578, c'est-à-dire les années du règne de Justin II et se trouve dans la Dumbarton Oaks Collection à Washington.

<sup>14</sup> Voir *Les miniatures du Psautier Chloudoff*, 115, éd. M. Shchepkina, Moscou 1977.

<sup>15</sup> « Les traces de l'iconographie palestinienne et orientale dans le psautier byzantin à illustrations marginales du type Chloudoff » in *Seminarium Kondakovianum* I, Prague, 1927 (en russe), p. 57.

<sup>16</sup> *L'œuvre des peintres Michel et Eutychès*, Skopje, 1967 (en macédonien). On lit par ex. p. 89 : « Judas a pris la place d'honneur et a levé volontairement le calice avec le vin [...] Non seulement la première place parmi les Apôtres, mais aussi le fait qu'il se sert volontairement et avec impudence, de la Sainte Communion, mettent en relief par ce détail iconographique rare, l'arrogance scandaleuse de Judas ».

Dans la Communion des Apôtres du Psautier Pantocrator 61,<sup>17</sup> il est clair que c'est le saint apôtre Pierre qui est premier à droite. Il boit le vin à un énorme calice et les cinq autres apôtres le regardent avec étonnement, portant la main à la bouche.

Une telle rareté de la composition, jusque là, pourrait s'expliquer par la crainte de la thèse iconoclaste selon laquelle les espèces consacrées seraient les seules images acceptables du Christ.

Au XI<sup>e</sup> siècle, la *Communion des Apôtres*, qui apparaissait parfois dans le décor des absides dès le X<sup>e</sup> siècle (par exemple dans la niche nord du sanctuaire de l'église rupestre du monastère de la Vierge Kaloritissa à Naxos et dans la prothèse de l'église cappadocienne Kiliçlar kilise à Göreme), en deviendra un élément pratiquement inamovible. C'est le cas avec l'Eglise de la Panagia tôn Chalkeôn à Thessalonique (1028)<sup>18</sup> où la composition prend place sur les murs latéraux de l'abside. Sur le mur nord, le Christ, placé derrière un autel, distribue le pain à six apôtres ; sur le mur sud, le Christ, représenté encore une fois de la même manière, distribue le vin à un autre groupe de six apôtres. Cette scène, avec quelques variantes, figurera désormais dans presque toutes les absides, à l'exception de celles qui sont trop petites. Ainsi la *Communion des Apôtres* apparaît dans l'Eglise de Saint-Sophie à Kiev (vers 1040). Le Christ, représenté deux fois, aux deux côtés de la sainte Table, escorté de deux anges, distribue la Communion aux apôtres, du même geste que le prêtre aux diacres, sous les espèces du pain et du vin.

Lorsque la composition occupe un registre sous la conque, le Christ peut être représenté une seule fois, derrière l'autel. Il en est ainsi à Sainte-Sophie d'Ohrid (vers 1050). Le geste du Christ y est exceptionnel : il lève le pain, tandis que les apôtres approchent des deux côtés en se prosternant. Le rite représenté est donc antérieur à la distribution. Il peut s'agir de l'épiclese, c'est-à-dire de l'invocation du Saint-Esprit. Les deux groupes sont respectivement conduits par Pierre et Paul.

La présence de ce dernier donne une tonalité particulière à la composition : elle montre qu'en aucune manière le sujet de la représentation n'est la Cène. La présence de Paul y serait inconvenante. D'ailleurs cette scène est parfois représentée avec une iconographie différente mais jamais dans le sanctuaire. Ce qui est représenté par la *Communion* dans l'abside est une traduction liturgique de cet événement : plus que l'illustration d'un moment de la vie terrestre

---

<sup>17</sup> Voir *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen Âge*, Pantocrator 61, éd. SUZY DUFRENNE, Paris, 1966, fol. 37 r.

<sup>18</sup> H.-J. Schulz, qui ne connaît pas l'exemple de la Panagia tôn Chalkeôn, qui, datant de 1028, est le plus ancien – donne une importance déterminante à Ohrid et à Kiev : *op. cit.*, p. 169-170.

du Christ, cette composition définit sa signification mystagogique pour l'Eglise et les fidèles. Quels que soient les rapprochements que l'on pourrait faire avec des textes apocryphes, la présence de ces personnages montre que la composition traduit la signification liturgique de la scène et n'est pas l'illustration d'un texte. Le mystère central de la liturgie est ainsi commenté par les images qui l'entourent. Mais celles-ci ont aussi pour fonction de rendre visible la déification de l'homme : le corps humain participe d'ores et déjà aux propriétés du corps spirituel qu'il recevra lors de la résurrection des justes – d'où la dimension eschatologique de l'icône. A rebours de cette logique, de nouvelles représentations évoquent les disputes christologiques du XII<sup>e</sup> siècle concernant la présence réelle du Christ dans l'Eucharistie et le sens de l'offrande liturgique – adressée, selon la Tradition orthodoxe, à la Trinité entière. Les débats portaient sur le rôle du Christ dans le sacrifice eucharistique (peut-il être à la fois celui qui est sacrifié, le prêtre qui sacrifie et celui à qui s'adresse le sacrifice ?) et sur le rapport entre le Christ et le Père. Si la représentation du sujet iconographique dit *mélismos*<sup>19</sup> (fraction du pain consacré) marquait les limites entre le représentable et le non-représentable, elle affirmait surtout, dans le lieu le plus sacré de l'Eglise, la doctrine eucharistique. A travers une apparente innovation, elle essaye de rendre visible ce qui représente une fidélité à la Tradition. Bien que la liturgie et l'iconographie aient une portée symbolique, cela ne les rend pas allégoriques, métaphoriques ou abstraites, surtout pas dans la période moyenne et tardive de Byzance, lorsque la liturgie et l'iconographie, s'éloignant ensemble du mystagogique, se tournent vers le narratif et le concret.

### 3. Judas dans la composition de la *Communion des Apôtres* ?

Cette évolution finit par aboutir à des changements, même dans les situations qui ne paraissent dépendre que du milieu ecclésiastique. Ainsi, dès le début du XII<sup>e</sup> siècle, à Chypre, dans l'église de Panagia d'Asinou,<sup>20</sup> la *Communion des Apôtres* a été peinte avec une variante, très isolée à cette date, qui apparaît encore dans quelques monuments, par la suite. La représentation du groupe des apôtres de droite innove doublement: il est conduit par saint Jean, qui boit au calice, et non pas saint Paul, absent de la scène. De plus, à droite de l'image, un apôtre, vu de profil, s'éloigne, tenant le pain consacré dans sa main, près de sa bouche. Ce

---

<sup>19</sup> Miltos GARIDIS, « Approche "réaliste" dans la représentation du *mélismos* », *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 32/5 (1982), p. 495-502.

<sup>20</sup> M. SACOPOULO, *Asinou en 1106 et sa Contribution à l'Iconographie*, éd. Byzantion, Bruxelles, 1966.

personnage, vers lequel le Christ et certains apôtres dirigent leur regard, ne peut être que Judas qui s'éloigne en recrachant le pain.



**Figure 1** : Eglise Panagia Phorbiotissa d'Asinou, Chypre (1105-1106), détail de la *Communion des Apôtres*

On retrouve la même scène dans la petite église des Saints-Apôtres à Pérachorio<sup>21</sup> (Chypre), aux environs de 1170, où Judas se distingue encore par la couleur différente de ses vêtements et son nimbe.

<sup>21</sup> Arthur H. MEGAW et Ernest J. HAWKINS, «The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and Its Frescoes» in *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 16, (1962), p. 277-348.





**Figure 2** : Détail de la *Communion des Apôtres*, (Métalipsis), Saints Apôtres Pérachorio, Chypre (1170).

Dans la composition de la *Communion des Apôtres* à Saint-Clément d'Ohrid<sup>22</sup> en Macédoine (vers 1295), Judas nimbé (*sic*), en tête du groupe des Apôtres à droite, a la bouche ouverte et même ses dents sont représentées ! Une autre caractéristique iconographique est la représentation de Judas de profil, ce qui dans le langage des peintres et zoographes de l'Eglise signifie un personnage négatif. Judas a pris la place d' « honneur », un élément qu'on peut rencontrer parfois dans la représentation de la Cène. D'après G. Millet,<sup>23</sup> se référant au texte de Chrysostome,<sup>24</sup> cette place d' « honneur » s'explique par la volonté du peintre de montrer l'impudence de Judas, qui a pris à la Cène une place plus haute que le premier des apôtres lui-même. C'est probablement la même raison qui a motivé les célèbres peintres Michel Astrapas

<sup>22</sup> Voir Petar MILJKOVIC-PEPEK, *op. cit.*

<sup>23</sup> G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1916, p. 293, n. 7. *Idem*, N. MALICKY *op. cit.*, p. 56-57.

<sup>24</sup> Voir *infra*.

et Eutychès<sup>25</sup> dans la représentation de Judas en tête des apôtres dans la *Communion des Apôtres* à Ohrid.



**Figure 3 :** Communion de Judas, détail de la *Communion des Apôtres*, Saint-Clément, Ohrid (1295). Atelier des peintres Michel et Eutychès.

Un autre exemple est celui de la composition de l'Eglise de la Dormition à Volotovo (Novgorod),<sup>26</sup> du XV<sup>e</sup> siècle. Ici Judas est représenté en premier à droite, avec un nimbe bleu au-dessus duquel il y a une inscription en slavon – « Judas ». Les deux derniers apôtres portent la main à la bouche et au nez, en exprimant par cela mécontentement et étonnement : « comment le traître Judas, sans avoir du remords, peut-il prendre la Communion, sans la vomir ? ».

<sup>25</sup> Petar MILJKOVIC-PEPEK, « L'Atelier artistique prédominant de la famille thessalonicienne d'Astrapas de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et des premiers décennies du XIV<sup>e</sup> siècle », *XVI<sup>e</sup> Congrès international d'études byzantines*, Actes II/5, Vienne, 1981, p. 491-494.

<sup>26</sup> G. I. VZDORNOV, *Volotovo – Les fresques de l'église de la Dormition à Volotovo, à proximité de Novgorod*, 73, Moscou, 1989 (en russe).





**Figure 4 :** *Communion des Apôtres*, l'Eglise de la Dormition à Volotovo (Novgorod) (XV<sup>e</sup> siècle).

Pendant la période post-byzantine, dans les églises de saint Nicolas à Moschopole (1721-1750) et des Saints apôtres Pierre et Paul près de Vithkuqi (1708-1764) en Albanie,<sup>27</sup> Judas apparaît sur l'extrême gauche de la *Communion d'Apôtres*, s'éloignant avec un démon sur son épaule qui chuchote dans son oreille. Ce motif de Judas avec le diable dans la *Communion des Apôtres* est très rare.<sup>28</sup> Il apparaît encore dans le Monastère de Varlaam des Météores (1566), dans le *catholicon* du Monastère Gregoriou au Mont Athos (1779) et dans l'Eglise du monastère de Saint-Naum à Ohrid en Macédoine (1806).<sup>29</sup>

Peut-on justifier la présence de Judas dans les exemples mentionnés de la *Communion des Apôtres* ? Etudions d'abord la question de la participation de Judas à la Cène.<sup>30</sup> D'après la description dans Mt 26, 20 et Mc 14, 18 il semble que Judas abandonna la maison avant que

<sup>27</sup> R. ROUSSEVA, « Iconographic characteristics of the churches in Moschopolis and Vithkuqi (Albania) », *MAKEAONIKA. Σύγγραμμα Περιοδικόν τῆς Ἑταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν* 35(2006), p. 163-191.

<sup>28</sup> Sur ce thème iconographique voir A. TOURTA, «The Judas Cycle? Byzantine and Post Byzantine Survival» in G. KOCH (éd.), *Byzantinische Malerei. Bildprogramm - Ikonographie - Stil*, Wiesbaden 2000, p. 321-336.

<sup>29</sup> Cvetan GROZDANOV, *Saint Naum d'Ohrid*, Skopje, 1995, p. 108, ill. 91 (en macédonien).

<sup>30</sup> La présence de Judas à la Cène nous est confirmée de façon très documentée dans l'excellente livre de Hans-Josef KLAUCK, *Judas un disciple de Jésus. Exégèse et répercussions historiques*, Cerf, Paris, 2006, p. 64-67.

la Cène n'ait commencé. Cependant Luc témoigne que Judas est parti après l'institution de l'Eucharistie (Luc 22, 21 : « Mais voici : la main de celui qui me livre se sert à cette table avec moi »). Jean (13, 30) de son côté nous rapporte seulement le fait que Judas est parti après le Lavement des Pieds. Nulle part dans l'Evangile, il n'est question de l'éloignement de Judas de la Cène. Dans l'hymne du Vendredi Saint il est dit aussi : « Judas, avec la Sainte Communion dans sa bouche, avait trahi le Seigneur ». Il en est de même dans quelques témoignages patristiques.<sup>31</sup>

Saint Jean Chrysostome dans son homélie prononcée le Jeudi Saint écrit :

« Avant d'exécuter sa criminelle pensée, le disciple s'était assis à la table du Sauveur, et il avait goûté de cette cène mystique. De même que Jésus avait lavé les pieds des autres apôtres, il avait admis Judas à sa table sainte ; en sorte qu'on ne saurait trouver en faveur de celui-ci la plus légère excuse, ni le soustraire à une entière condamnation ».<sup>32</sup>

Chez Barsanuphe et Jean<sup>33</sup> (VI<sup>e</sup> siècle) dans la *Lettre* 464 on trouve presque la même argumentation :

« Pour montrer son grand amour des hommes et comment il soutient l'homme jusqu'au dernier souffle, afin qu'il fasse pénitence et obtienne la vie, pour cela Dieu a lavé les pieds de Judas et il l'a fait participer aux mystères, afin de lui enlever toute excuse, à lui et à ceux qui disent toujours : "S'il l'avait laissé jouir de ces mystères, il ne se serait pas perdu" ». Car, en fait, "celui qui mange et boit, mange et boit sa propre condamnation, s'il ne discerne le Corps" » (1 Cor 11, 29).

Au milieu du XI<sup>e</sup> siècle le commentateur de la liturgie Nicolas l'évêque d'Andida (1063-64) interprète dans un double sens (explication littérale et interprétation spirituelle) les invocations « Prenez, mangez » et « Buvez en tous » :

« Ce "tous" a un double sens, historique et en même temps spirituel. Historique, à cause de la dissimulation du traître Judas dans les Mystères [*la Cène*] ainsi que spirituel : lorsque tous les disciples [*à la Cène*] ont reçu le Pain Divin de la main du Christ notre Dieu, et qu'ils ont communie avec la crainte et la foi, seul Judas, en le prenant, le cacha et le montrant aux Juifs, exposa le Mystère à la dérision [...]. Quant au Sang Divin, comme tous les Apôtres l'ont reçu d'une seule Coupe, le sournois Judas ne pouvait pas la cacher, mais en communiant ensemble avec les autres, il avait bu et c'est pourquoi le Seigneur, qui savait toutes les choses avant même qu'elles ne se

---

<sup>31</sup> D'après Serge Boulgakov, les opinions étaient partagées au sujet de la participation de Judas à la Sainte Table : les uns (Chrysostome, Augustin et l'iconographie paléochrétienne) se prononçaient affirmativement ; les autres (Tatien, Ephrem le Syrien, les Constitutions Apostoliques) négativement. Quant à Cyrille d'Alexandrie, il se prononçait parfois pour, parfois, contre. Cf. S. BOULGAKOV, « Judas l'Ischariote – l'apôtre-traître », *Put [Voie]* 26 (1931), p. 3-60 (en russe) (p. 38).

<sup>32</sup> *Œuvres complètes de S. Jean Chrysostome*, t. 2 (éd. J. Bareille, Paris 1866) : « Seconde Homélie sur la trahison de Judas », p. 343.

<sup>33</sup> *Correspondance*, II, 1, trad. Lucien Regnault, Cerf, Paris, 2001, (SC 451), p. 453.

produisent, pour le Pain avait omit ce “tous”, quand pour la Coupe, il l’avait ajouté, parce que Judas aussi avait communie à elle [*la Coupe*] ».<sup>34</sup>

Tout au long de son explication de la liturgie, Nicolas d’Andida accentue une tendance amorcée déjà par Germain de Constantinople au VIII<sup>e</sup> siècle qui, réagissant contre une vision symbolique, avait introduit une conception historique de la liturgie comme représentation de l’histoire du salut en Christ. Nicolas d’Andida systématise cette conception historique et pour lui :

« La célébration de la divine liturgie tout entière montre symboliquement, grâce aux mystères qui s’y accomplissent, l’économie complète de l’abaissement du vrai Dieu et de notre Sauveur Jésus Christ en vue de notre salut ».<sup>35</sup>

Il voit dans chaque rite le rappel d’un événement précis de la vie du Christ. La liturgie est ainsi comme une « représentation dramatique de la vie, de la mort et de la résurrection du Christ »,<sup>36</sup> ce qui a pour inconvénient de disperser l’attention des fidèles dans une foule de détails historiques.

Est-ce que la représentation de Judas dans la *Communion des Apôtres*, montre simplement la tendance humaniste des peintres, à représenter ce sujet « historiquement » ? Si c’est le cas, ils oublient la spécificité de la peinture byzantine, qui consiste ici dans son caractère mystagogique, montrant l’Eucharistie comme cœur de la vie de l’Eglise. Les peintres byzantins voulaient, peut-être, faire aussi allusion au danger d’une « communion pour la condamnation ». La représentation des vêtements différents et le nimbe à Pérachorio, la bouche ouverte et les dents de Judas à Saint-Clément et le nimbe bleu à Volotovo me semblent justifier cette interprétation. Mais tout cela suppose évidemment que le débat, déjà ancien, sur la Communion fréquente, a pu influencer la peinture aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles.

Il est clair cependant que la représentation de Judas dans la composition est non seulement nouvelle, mais est aussi en contradiction avec l’esprit traditionnel de l’iconographie des églises byzantines. En effet, la présence habituelle de saint Paul dans cette scène indique que l’image n’est pas l’illustration d’une scène historique, mais qu’elle en est, comme nous l’avons déjà dit, un commentaire liturgique. La substitution de Jean à Paul et la présence de Judas en font une sorte de scène historique, presque un doublet de la Cène, qui a souvent sa place dans la série des scènes de la vie du Christ et, d’ailleurs, est également représentée à

---

<sup>34</sup> Nicolas d’ANDIDA, *Prothéorie*, PG 140, 417-468. J’ai utilisé ici la traduction de l’évêque Athanase (Jevtich), dans *La Divine Liturgie*, t. 2, Belgrade – Trebinje, 2007, p. 222-252 (en serbe).

<sup>35</sup> R. BORNERT, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1966, p. 202.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 206.

Asinou, sur le mur ouest, après l'*Entrée à Jérusalem*. L'interprétation de la *Communion des Apôtres* semble soulever quelques hésitations, même si, dans la plupart des cas, l'iconographie traditionnelle l'emporte.

Michel Glykas,<sup>37</sup> le moine byzantin du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, dans sa vision hyperréaliste de l'Eucharistie, insiste sur le fait qu'elle n'est que l'image du sacrifice de la Croix et répand des thèses qui voient dans chaque liturgie le Christ véritablement immolé sur l'autel.<sup>38</sup> Le sacrifice de la croix et celui de l'Eucharistie sont véritablement le même, affirmation qui supprime la distance qui distingue l'événement historique de l'acte sacramentel. La relation avec le thème du *mélismos* est évidente. Pour Glykas le pain consacré n'est donc pas le corps ressuscité du Christ, mais son corps corruptible d'avant la Passion, que reçurent les apôtres lors de la Cène. C'est la dimension théologique de ce thème iconographique : représenter la Cène sous-entend que le pain consacré est le corps du Christ avant la Passion, représenter la Communion revient à dire qu'il s'agit du corps ressuscité. Les peintres byzantins interprétaient-ils ce concept de Glykas quand ils représentaient Judas communiant au corps et au sang du Christ, et surtout dans la composition d'Ohrid où il porte même un nimbe ? Le fait de représenter Judas nimbé ne sous-entend-il pas une vision du corps du Christ corruptible au moment de la communion ? Ce schéma très réaliste rejoint évidemment la conception historique de la divine liturgie, qui est, à chaque fois, une répétition du sacrifice du Christ. Ce souci d'« historicité » de Glykas se voit également dans un ouvrage consacré à des questions qui lui ont été posées « sur des difficultés de la Sainte Ecriture »,<sup>39</sup> où le théologien de l'ultra-réalisme consacre une page à saint Paul en se demandant si celui-ci peut être considéré comme un apôtre :

«Or, au sujet de Paul, qu'est-il besoin de dire, si certes tu penses que celui-ci est aussi l'un des douze, selon l'opinion de la plupart (des gens)? Laisse les paroles de la multitude et sois attentif aux lettres sacrées. Le Christ donc a choisi douze disciples, parmi lesquels Paul n'est pas compté. Et comment en effet, puisqu'il s'est approché du Christ après la descente de l'Esprit Très Saint ? Donc les disciples sont douze ; c'est là-dessus que Judas, devenu captif de la maladie de l'amour de l'argent, tombe hors du groupe des apôtres. Alors, à sa place, après l'Ascension du Seigneur, est introduit Matthias, comme le raconte le livre des Actes. Donc ceux qui disent que Paul est un

<sup>37</sup> Sur les œuvres de Glykas, voir PG 158, 28-624 (*Annales*) ; sur la personne, voir 648-957 (*Lettres*). J. DARROUZES, notice « Glykas (Michel) », *Dictionnaire de Spiritualité*, t. VI, Paris 1967, 505-507 ; V. GRUMEL, notice « Glykas », *Dictionnaire de la Théologie Catholique*, t. 10, 1928, col. 1705-1707.

<sup>38</sup> Marie-Hélène CONGOURDEAU, « L'Eucharistie à Byzance du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle », *Encyclopédie Eucharistia*, Paris 2002, p. 145-166.

<sup>39</sup> Titre assez vague donné à une collection de *lettres* écrites à divers personnages et qui touchent à des sujets variés de science, de droit canon, de théologie et de spiritualité. Cf. S. EUSTRATIADES, *Μιχαὴλ τοῦ Γλυκά, Εἰς τὰς ἀπορίας τῆς θείας γραφῆς κεφάλαια*, t. 1, Athènes, 1902.

des douze, ou bien qu'ils nous montrent celui qui est tombé hors du groupe (car si un n'était pas tombé, Paul ne serait pas entré), ou bien qu'ils ne disent pas que Paul est l'un des douze ».<sup>40</sup>

Glykas répond clairement que Paul n'est pas l'un des douze. La présence de Paul parmi les apôtres ne va plus de soi et elle n'est plus comprise. Bien que les peintres ou les commanditaires d'Asinou, Pérachorio, Saint-Clément, ou Volotovo, n'aient pas lu le texte de Glykas, une préoccupation parallèle, un même souci de précision d'ordre historique se devinent dans leur œuvre.

Toutes ces questions sont reprises au XIV<sup>e</sup> siècle par Nicolas Cabasilas. Tenant d'une conception réaliste dans la lignée d'un Jean Chrysostome, Cabasilas n'adhère pourtant pas aux thèses hyper-réalistes. Sans citer Glykas il reprend ses questions et leur donne sa réponse : « le sacrifice ne s'accomplit ni avant la consécration du pain, ni après cette consécration, mais *au moment même de la consécration* ».<sup>41</sup>

Le pain consacré n'est pas le corps corruptible du Christ au moment de la Cène, mais « ce corps, avec ce sang formé par le Saint Esprit, né de la Vierge sainte, qui a été enseveli, qui le troisième jour est ressuscité, qui est monté aux cieux, et qui est assis à la droite du Père ».<sup>42</sup> Cette argumentation démontre que Glykas posait mal le problème : en situant le sacrifice après la consécration, il n'avait d'autre solution pour le rendre possible que de supposer que le pain consacré était un corps corruptible. En faisant coïncider consécration et sacrifice, Cabasilas montre que sacrifice et incorruptibilité ne sont pas antinomiques.

Contre les tentations symboliques, il insiste sur la réalité du sacrifice eucharistique : « Quel besoin aurait-on du Christ si la rédemption avait été accomplie par l'agneau pascal vétérotestamentaire ? Si les ombres et les images procuraient le salut, la vérité et les actes seraient superflus ».<sup>43</sup> Il ne s'agit donc pas d'une figure ou d'une image de sacrifice, mais d'« un véritable sacrifice ». De même son contemporain Grégoire Palamas, dans la lignée de Maxime le Confesseur, remarque que le Christ est aussi symbole, mais dans la mesure où il se manifeste Lui-même. Le symbole cesse ainsi d'être comme un intermédiaire entre le sujet et

---

<sup>40</sup> PG 158, 405AB, trad. proposée par l'auteur.

<sup>41</sup> Nicolas CABASILAS, *Explication de la Divine Liturgie*, op. cit., p. 181.

<sup>42</sup> *Ibid*, p. 144.

<sup>43</sup> Nicolas CABASILAS, *La vie en Christ*, I, 1, par. 67, cité par L. OUSPENSKY, *La théologie de l'icône*, Cerf, Paris, 1980, p. 212.

l'objet de la vision et il n'est acceptable que s'il s'inscrit dans l'histoire du salut sans pour autant supprimer son christocentrisme.<sup>44</sup>

#### 4. Conclusions

Quelles conclusions peut-on tirer de toutes ces remarques dont beaucoup demandent à être encore développés ?

La première paraît être la correspondance entre la démarche liturgique et la démarche iconographique, non pas correspondance terme à terme, qui ferait de l'une l'illustration de l'autre, mais correspondance globale dans la signification, qui finit par montrer visiblement le contenu du moment le plus mystérieux de la liturgie, la Communion.

Ensuite, sur le problème de la représentation de Judas dans la *Communion des Apôtres*, on peut conclure qu'à partir du XII<sup>e</sup> siècle est nettement perceptible le désir de donner à la composition un caractère historique, quand, par exemple, les anges disparaissent et que le nombre et l'identité historiques des apôtres est réintroduit par la présence de Jean et ensuite de Judas. Ce dernier arrache « pour soi » la vie donnée pour être communion avec Dieu. Il avait vu, entendu, il avait touché de ses mains le Royaume de Dieu. Pourtant c'est ce même Royaume qui est en question quand l'iconographie traditionnelle représente la *Communion des Apôtres* avec l'apôtre Pierre d'un côté et de l'autre, Paul. Cette iconographie exprime la plénitude de l'apostolicité, et c'est la même raison qui a guidé les peintres dans les représentations de Paul dans les icônes de l'Ascension, de la Pentecôte, de la Dormition etc. La mystagogie de l'iconographie eucharistique est attestée par les Pères de l'Eglise et les textes liturgiques, où l'Eucharistie même est pour ainsi dire « imparfaite » par rapport à la Parousie.

Cependant, les controverses eucharistiques du XII<sup>e</sup> siècle n'ont pas marqué des crises profondes dans l'Église, ce qui montre que dans la période moyenne et tardive de l'Empire Byzantin, comme dans son premier millénaire, la théologie eucharistique gardait comme impératif la défense du réalisme traditionnel contre les interprétations purement symboliques ou les exagérations de ce réalisme.

Il s'agit donc d'un phénomène tout à fait typique pour la dernière époque de l'art byzantin, quand, dans le cadre de la formation du nouveau style, sont introduites des

---

<sup>44</sup> Grégoire PALAMAS, *Défense des saints hésychastes (Triades)*, t. II, (trad. J. Meyendorff), Louvain, 1959, III, 1, 35, p. 628.



particularités et des détails de nouvelles compositions qui reflétaient parfaitement les discussions sur l'Eucharistie. Les représentations sur le mur de l'abside, dont les sujets sont directement liés au Sacrement central de l'Eglise, deviennent plus nombreuses. La tendance d'expliquer le sens de l'Eucharistie en illustrant certains moments de la Liturgie (*Les Pères de l'Eglise, La Communion des Apôtres*) constitue une des manifestations majeure du caractère décadent de cet art (non respect du « seuil d'indescriptibilité ») qui aura des conséquences néfastes pour l'ensemble des époques ultérieures.

Il est évident, par conséquent, qu'avec la victoire de l'hésychasme, l'Eglise a mis fin au développement, dans son art sacré, d'éléments qui, d'une façon ou d'une autre, creusaient sa doctrine.<sup>45</sup> C'est précisément grâce au « frein hésychaste » que les derniers Byzantins « ont fait place au naturel mais sans élaborer un naturalisme ; ont utilisé la profondeur, mais sans l'emprisonner dans les lois de la perspective ; ont exploré l'humain, mais sans l'isoler du divin ».<sup>46</sup> C'est à cette même époque que se précisent les limites au-delà desquelles l'art sacré ne peut aller pour demeurer art de l'Eglise.

---

<sup>45</sup> Sur la relation entre l'hésychasme et l'iconographie voir mon étude *La doctrine hésychaste de la déification et l'art sacré en Macédoine du début du XIV<sup>e</sup> siècle*, mémoire de maîtrise à l'Institut de théologie orthodoxe St-Serge de Paris, (dactylographié), Paris, 2004, (surtout les chapitres V et VI, p. 72-96).

<sup>46</sup> Olivier CLEMENT, *Byzance et le christianisme*, Paris, 1964, p. 76-77.